

Durham Research Online

Deposited in DRO:

02 April 2014

Version of attached file:

Accepted Version

Peer-review status of attached file:

Peer-reviewed

Citation for published item:

Wynn, Thomas and Garand, Caroline (2007) 'Cet autel obscène qui le délecte : introduction to special issue.', *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales.*, 41 . pp. 9-18.

Further information on publisher's website:

<http://www.sqet.uqam.ca/annuaire/annuaire41.htm>

Publisher's copyright statement:

Additional information:

Use policy

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a [link](#) is made to the metadata record in DRO
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

Please consult the [full DRO policy](#) for further details.

Introduction

Passion de jeune aristocrate, espoir de révolutionnaire en quête de réhabilitation publique, consolation de vieillard emprisonné, le théâtre représente une série de jeux, stratégies et loisirs tout au long de la vie mouvementée du marquis de Sade (1740-1814). Bien avant de trouver sa propre voix auctoriale dans des ouvrages comme le *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, *Les Cent vingt journées de Sodome* et le poème *La Vérité* (écrits entre 1782 et 1787), Sade composa plusieurs compliments qu'il joua avec ses proches. Le 17 avril 1764 il inaugura un théâtre de société au château d'Evry, résidence de la tante et l'oncle de Renée-Pélagie de Montreuil qu'il avait épousée le 15 mai 1763. Pour fêter l'ouverture de ce théâtre privé, où furent joués *Le Retour imprévu* de Regnard et *L'Avocat Patelin* de Brueys et Palaprat, le jeune époux écrivit un compliment qui met en scène le désaccord entre un auteur nommé Dorval et M. de l'Etiose, un acteur. Ce texte, l'un des tout premiers de Sade, se termine par un éloge du plaisir des spectateurs (et surtout celui des femmes dans le public): 'Mesdames, vous amuser est notre but; y réussir notre envie' (Sade, 1986-91: xv.327). Malgré l'ambition et l'enthousiasme de leur auteur, les œuvres dramatiques de Sade ne connaîtraient guère d'accueil favorable, et ce n'est que depuis une décennie que la critique s'y intéresse vraiment.

Au début des années 1770, Sade risqua de gaspiller sa fortune en faisant reconstruire son propre théâtre au château de Lacoste, où en été 1772 il organisa une saison de performances semi professionnels de pièces contemporaines, dont des œuvres de Diderot, Sedaine et Mercier. Cette saison fut interrompue par l'affaire de Marseille (le 27 juin 1772), lorsque Sade, accusé d'empoisonnement et de sodomie et menacé de mort, il dut s'évader en Italie. Son incarcération à Vincennes et à la Bastille ne diminua pas sa passion pour le théâtre, et maintes fois il demanda à sa femme de lui envoyer des exemplaires des comédies à l'affiche à Paris. Libre ou emprisonné, Sade s'intéressait beaucoup à l'architecture théâtrale. Lors d'un second voyage en Italie en 1775, il visita de nombreux théâtres, dont la décoration et le public il n'hésita pas à mépriser: 'Les salles sont petites, mal décorées; les loges vilaines; les corridors étroits, mal éclairés et plein d'ordures, étant reçu à Naples de n'aller que dans la partie du corridor qui tient à votre loge pour tous les besoins de la nature' (Sade 1995b: i.182). Et quand il était séquestré à

Vincennes, il demanda à Renée-Pélagie de lui mander les plans de la nouvelle salle des Italiens à Paris. Comme Beaumarchais, Marmontel et nombreux autres écrivains de la seconde moitié du XVIII^e siècle, Sade savait que le théâtre offrait au littérateur inconnu (ou méconnu) une route à la gloire. Le cas du marquis est, bien sûr, un peu particulier, puisqu'il avait passé de longues années en prison pour crimes de débauche. En 1784 il écrivit à son ancien précepteur l'abbé Amblet: 'Ce serait pour moi un grand plaisir sans doute de voir jouer mes ouvrages à Paris, et si je parvenais à réussir, la réputation d'esprit que je me procurerais ferait peut-être oublier les travers de ma jeunesse et me réhabiliterait dans un sens' (Sade 1986-91: xv.391). Et dès qu'il fut libéré le 2 avril 1790, il se lança dans le monde dramatique, écrivant à des auteurs, actrices (la célèbre Mlle Raucourt, par exemple), et directeurs de théâtre à Paris et en province. Cette stratégie n'échoua pas entièrement, puisque le Théâtre Molière, un établissement qui selon le journal *Le Moniteur* 's'est distingué par le patriotisme et l'amour de la révolution' (cité dans Rodmell, 1990 : 87), monta son drame *Oxtiern* deux fois (le 21 ou 22 octobre, et le 4 novembre 1791). Pourtant, la plupart de ses pièces furent refusées pour une variété de raisons, dont faiblesse dramatique (*Les Antiquaires*), extravagance technique (*Jeanne Laisné*), et même immoralité; le théâtre Feydeau refusa *Le Boudoir* 'dont le fond n'est point conforme aux règles de la bienséance, et dont les caractères produiraient des impressions faites pour alarmer les amis de bonnes mœurs' (Sade 1986-91: xv.476). Et malgré ses efforts continuels, Sade ne réussit jamais à devenir membre de la Société des auteurs dramatiques, fondée par Beaumarchais. Il connut enfin du succès dramatique à l'asile de Charenton, où il était détenu à partir du 27 avril 1801, et où le directeur M. de Coulmier établit une troupe de théâtre pour des raisons thérapeutiques (et peut-être financières aussi). Sade devint le 'directeur de ce spectacle, le maître de déclamation, et même [...] l'un des principaux acteurs' (Sade, 1970a : 121), et s'il est discutable que *La Fête de l'amitié* fût sa seule pièce à y être représentée (vers 1810-1812), il est néanmoins certain que les autres performances dirigés par Sade scandalisaient à souhait les spectateurs payants qui regardaient non seulement la scène, mais aussi les fous présents dans le public: 'La toile se lève, une intrigue d'amour se développe sous leurs yeux, toutes les passions sont mises en action devant eux et exprimées avec toute l'énergie dont

les acteurs sont capables. Quel remède pour les femmes susceptibles d'attaques hystériques' (témoignage d'Hippolyte de Colins, dans Sade, 1970a: 123).

Sade écrivit une tragédie, cinq drames (dont un, *Le Mariage du siècle*, n'est qu'une ébauche), sept comédies, une comédie épisodique, une scène lyrique et un vaudeville. Il se peut qu'il ait écrit d'autres pièces, puisqu'il écrivit à une parente qu'il avait perdu plusieurs ouvrages lors de son transfert de la Bastille. Des bombardements aériens dans *Jeanne Laisné* et *Euphémie de Melun* au tremblement de terre dans *Azélis, ou la Coquette punie*, de la mise en scène élaborée de *Sophie et Desfrancs* et *Tancrède* aux costumes particuliers dans *Les Antiquaires*, un goût pour le spectaculaire marque presque toutes ses pièces. À part *Oxtiern* et *La Fête de l'amitié*, seul *Le Suborneur* fut représenté de son vivant, et d'ailleurs c'est seulement une partie du drame qui fut jouée au Théâtre-Italien le 5 mars 1791, puisqu'une émeute qui éclata dans la salle, força les comédiens d'arrêter de jouer. Autant que nous sachions, aucune autre pièce de Sade n'a été jouée depuis sa mort, à une exception près ; comme le note Mladen Kozul, *Le Boudoir* fut mis en scène par Anne Degrémont au Théâtre de Nesle à Paris en 1995.

Par rapport au sort des romans et dialogues de Sade, ses œuvres dramatiques n'ont connu qu'une re-évaluation critique mineure. Selon Gilbert Lely, le théâtre de Sade est 'un domaine où l'on ne cesse de s'étonner que l'auteur d'*Aline et Valcour* et de *Justine*, dont les moindres billets témoignent à l'envi de la main géniale qui les a tracés, ait pu se montrer constamment d'une aussi inconsciente médiocrité'. Il semble que Lely, soucieux de la 'gloire' de 'notre héros' hésite à publier ces 'rejetons disgraciés' parce que leur caractère apparemment anodin 'ne reflète nullement la vigoureuse hardiesse dont les romans de Sade nous offrent le modèle' (Lely, 1989: 394). Bref, les pièces ne sont pas suffisamment sadiques. Jean-Jacques Brochier remarque que le théâtre de Sade 'risque de paraître bien déconcertant' à cause du manque de vice, de violence et d'athéisme, et il explique l'écart entre les romans et les œuvres dramatiques en proposant que celles-ci font 'fonction de repoussoir', permettant ainsi au marquis de mieux comprendre les règles littéraires qu'il transgresserait ailleurs, dans 'une littérature plus personnelle' (Sade 1970b : i.25, 31 et 28). Quoique cette interprétation ait le mérite de ne pas ignorer les conditions de production théâtrale du XVIII^e siècle, elle sous-estime néanmoins les aspects troublants du théâtre sadien. Dans un article remarquable, André Guyaux écrit

que c'est le dispositif théâtral à l'essentiel de Sade, c'est-à-dire le fantasme qui est mis en question par la représentation (Guyaux, 1979 : 47-48). Sans nier la valeur de cette proposition, rappelons que Michel Delon nous prémunit que 'nous n'avons que trop tendance à penser [l'œuvre de Sade] comme un tout homogène, né d'une nécessité intérieure ou comme une tension entre l'expression radicale de fantasmes et la communication littéraire' (Delon, 1983 : 99). Si nous ne reconnaissons Sade que dans *Les Cent vingt journées de Sodome* et non pas, par exemple, dans un drame larmoyant, notre version de cet auteur ne saura être que partielle.

D'autres critiques ont vu dans le conformisme ostensible du théâtre de Sade la possibilité d'ironie, de fausseté, d'un 'alibi trop bien construit', pour reprendre l'expression de Chantal Thomas (Thomas, 2002, 119). Annie Le Brun, elle aussi, analyse la tranquillité et l'harmonie de la scène sadienne, refuge illusoire d'une hiérarchie traditionnelle, et basé sur un mécanisme complexe duquel se délecte l'auteur marginalisé (Le Brun, 1986 : 135-44). Tandis que Sylvie Dangeville, dans son étude sur l'intertextualité dans les œuvres dramatiques de Sade souligne, nous montre l'aspect essentiellement littéraire de ces textes qui reprennent et réécrivent des ouvrages de Voltaire, Marivaux, Diderot et autres dramaturges (Dangeville, 1999), notre livre récent examine la qualité érotique du plaisir visuel dans son théâtre, qui est, nous proposons, de caractère fondamentalement masochiste (Wynn, 2007).

Nous présentons quatre articles qui traitent du théâtre de Sade et de la théâtralité qui sous-tend son œuvre. Pierre Frantz situe Sade dans son contexte littéraire et littéraire, et montre que si cet écrivain, pour qui le théâtre est avant tout une activité sociale, ne met pas en question les genres traditionnels, c'est afin de mieux jouer avec l'admissible. Une analyse de deux pièces – *Le Misanthrope par amour* et *Le Capricieux* – révèle que deux thèmes typiquement sadiens, inceste et adultère, sont dramatisés de façon artificielle ironique. Après cette exégèse littéraire, l'article de Thomas Wynn analyse la signification d'un bâtiment théâtral conçu par Sade lui-même. À la différence du théâtre intime et charnel que l'on trouve dans ses écrits obscènes, ce théâtre idéal est tellement vaste et cher, qu'il ne peut exister que dans l'imagination. Il représente, donc, un modèle de l'individu dans le monde, pour qui la volupté imaginaire l'emporte sur les jouissances physiques. Mladen Kozul analyse une des pièces les plus originales et ambitieuses de

Sade, *La Ruse d'amour*. Caractérisé par des procédés d'emboîtement hérités du théâtre baroque, cet ouvrage révèle la structure profondément théâtrale du fantasme sadien, qui revient de façon bien plus déroutante dans *Les Cent vingt journées de Sodome*. Dans notre dernier article, John Phillips examine la dramatisation de la prose dans un nombre d'écrits de Sade. Basant son analyse sur une lecture de Rousseau et de Derrida, Phillips montre que la présence et la plénitude du discours parlé s'avèrent particulièrement instables chez Sade, qui cherche à recréer à travers l'écriture un sentiment de permanence qui lui échappe même dans le mot parlé.

Bibliographie

Dangeville, Sylvie (1999), *Le Théâtre change et représente: lecture critique des œuvres dramatiques du marquis de Sade*, Paris, Honoré Champion.

Delon, Michel (1983), 'Sade thermidorien', dans Michel Camus et Philippe Roger (éd.) *Sade: écrire la crise*, Paris, P. Belfond, 99-117.

Guyaux, André (1979), 'Théâtre de Sade', *Revue d'histoire du théâtre* no. 31, 46-51.

Le Brun, Annie (1986), *Soudain un bloc d'abîme : Sade*, Paris, Gallimard.

Lely, Gilbert (1989), *Vie du marquis de Sade*, Paris, Mercure de France.

Rodmell, Graham E. (1990), *French Drama of the Revolutionary Years*, London, Routledge.

Sade, Donatien-Alphonse-François de (1970a), *Journal inédit*, éd. Georges Daumas, Paris, Gallimard.

Sade, Donatien-Alphonse-François de (1970b), *Théâtre*, éd. Jean-Jacques Brochier, Paris, J.-J. Pauvert, 4 tomes.

Sade, Donatien-Alphonse-François de (1986-1991), *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, éd. Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert, Paris, Pauvert, 15 tomes.

Sade, Donatien-Alphonse-François de (1995b), *Voyage d'Italie*, éd. Maurice Lever, Paris, Fayard, 2 tomes.

Thomas, Chantal (2002), *Sade, la dissertation et l'orgie*, Paris, Payot & Rivages.

Wynn, Thomas (2007), *Sade's Theatre: Pleasure, Vision, Masochism*, Oxford, SVEC.